

那些被“原野”围困的灵魂——评王延松改编并导演的曹禺剧作《原野》

宋宝珍
作者赐稿

—

20 世纪 30 年代的中国剧坛是了不起的，因为它拥有像曹禺这样的剧作家和他创作的一系列戏剧。如果说《雷雨》让曹禺一举成名，《日出》让曹禺声名日隆，那么《原野》则是时乖命蹇。它发表于 1937 年“七七事变”前夕，在那样一个多事之秋，整个民族的关注视点发生了重大转移，《原野》还来不及展示自身的艺术魅力，就已经被抗战的洪流裹挟而去。批评家们似乎无法忽略《原野》的存在，但也只能对它进行印象式、批判性的描述。李南卓率先指出了《原野》对奥尼尔剧作《琼斯皇》的借鉴，认为《原野》“因为过分分析，完全是理智的活动，以致人物都有点机械，成了表解式的东西”，思想“不大清晰”，“有点杂乱”。（《评曹禺的〈原野〉》，《文艺阵地》1938 年第 1 卷第 5 期。）杨晦认为“《原野》是曹禺最失败的一部作品”。“作家把那样现实的问题，农民复仇的故事，写得那么玄秘，那么抽象，那么鬼气森森，那么远离现实，那么缺乏人间味。这简直是一种奇怪现象。”（《曹禺论》，《青年文艺》1944 年第 1 卷第 4 期。）即便是那些想给《原野》以肯定的人，也只是强调它中间充溢着理想的情愫，仇虎的复仇值得高贵的同情。

直到历史发展到了 20 世纪 80 年代，人们对曹禺这部具有表现主义艺术特色的戏剧才给予认真解读和重新审视，在蓦然回首之间，人们发现了《原野》奇异的美和挖掘不尽的人性内涵，甚至有人认为它是曹禺最好的剧。于是，《原野》就有了中央戏剧学院、新加坡、香港、台湾、澳门的各种话剧演出版本，也有了电影、川剧、花鼓戏、京剧、歌剧等各种艺术形式的改编、移植。特别是 2000 年，在曹禺先生诞辰 90 周年之际，导演李六乙在北京人艺小剧场，推出了全新改版的话剧《原野》，他从自身的创作理念出发，对原剧进行了重新演绎和再度解析，但因剧本和舞台呈现形式与原作相比改变幅度过大，以至引发了一些争议。但无论怎么说，不同角度、不同形式的探索，深化了人们对《原野》艺术特色的理解，显现着对其美学内涵的不断揭示。

2006年3月22日，由王延松改编并导演的《原野》，由天津人民艺术剧院上演于北京人艺小剧场，演出让人们再一次感受到《原野》的奇异之美和浓郁的悲剧气息，看到了一台充满神秘意味和表现色彩的戏剧。

早在今年年初，网络上就发布了王延松正在改编《原野》的消息，他坦言自己对《原野》的理解，“是生之仇恨，是死之恐惧，是永恒欲望的试探，是不死灵魂的捆绑。”《原野》对于他，仿佛是一种神秘的吸引，一种抓牢他心灵的魔，以至他没法放弃，总想着让它在舞台上得以新的展示。经过数年的思索的蕴积，在反复披阅原剧之后，王延松决定把原剧由8万多字删成3万多字，他说，“我只删改不篡改，我不加一句话。因为，曹禺的对白足够我用。”（王延松：《导演的话》，见《原野演出说明书》，2006年3月。）他的这种创作心态和改编理念，引发了笔者对他所阐释和呈现的《原野》的期待。

基于对当代观众欣赏习惯的尊重，王延松对曹禺的《原野》做了必要的删消，以压缩戏剧时空，加快情节节奏，增强戏剧张力，加浓悲剧韵味。就《原野》现在的舞台形态而言，可以说保持住了原剧的戏剧性场面、经典对白、矛盾冲突和精神内涵。正是出于对戏剧神韵的注重，王延松特别重视曹禺原剧的舞台提示，并且择其要而取之，比如像“秋天的傍晚”，“两条铁轨”，“一所孤独的老屋”等，通过演员之口叙述出来。这种分散而阔大的典型景物，已经不是有限的舞台时空所能容纳的了，它只能存在于戏剧情境和故事背景中，但是对于戏剧的发生却意义重大。出于情节铺垫、气氛渲染的需要，王延松巧妙地把原剧的舞台提示，整合成了戏剧台词。王延松重视原作，但不拘泥于原作，就现在的舞台呈现来看，他更在乎的也许对于原作中深藏不露的意味的发微，以及对于不断抓牢人们心灵的复杂人性的开掘。

香港戏剧研究者刘绍鸣曾在他的博士论文中说过，“在曹禺那里，‘原始的’是一个极好的词”，莽莽苍苍的原野上，生活着一群充满了野性的人，剧中的焦阎王，具有野性的迫害欲和占有欲，这个人物虽然在剧中并不出现，但他却是笼罩在活人头上的不散阴气。焦老太婆自身有一种诡异、怪僻、怨毒、阴狠的气质，仿佛是逡巡在人间的一团可怖阴魂。仇虎身上显示着野性的反抗力和攻击力，复仇的蛮力支配着他整个的生命意志。而金子是一个豁得出去的泼野女子，“野地里生，野地里长，也许将来还要在野地里

死”。他们每个人的身上都有典型化了的野性气质，都有一种极端性格造就的奇异的审美意义，他们几乎都不大理会社会规范和道德伦理，最想表现的不过是自己的原始欲念和个性意识。而焦大星在一群强人面前，则显得懵懵懂懂，柔弱不堪，是曹禺笔下不断出现的“废人”系列中的一员。

《原野》确实不是一个简单的复仇剧，因为剧中表现的生命形态，包含了自然人性中只可意会的复杂内涵；便是那种阴郁惨烈的悲剧氛围，也包含着不可言说的生命质感。因此当人们排演了故事层面的《原野》时，总会感到意犹未尽；而当人们费力捕捉它的思想内核时，又会失掉其丰富可感的形象内涵。这是排演《原野》时迎面遇到的两难困境。

但是，王延松却要打破这样的困境。他要充分阐释表现主义戏剧艺术的美学特质，把有类噩梦的《原野》的戏剧意象，以富有直感、质感的舞台形式，最具表现力地展现在观众面前，在舞台上创造出一首富有奇异魅力的戏剧诗。

为了增强舞台的表现力，王延松在剧中添加了8个奇特形象，他称它们是“陶俑类形象”，对应着剧中人，它们被塑造成高低不齐的土色人形，脸如面具，行为诡异，具有陶俑古朴、粗砺的质感，显露原始、苍凉的气息。戏剧开场时，它们似乎是一群原野上的游魂，带着窃喜等待着即将发生的悲剧。随着悲剧情节的递进，它们时而作为剧中人的影子或灵魂，参与剧情，道出剧中人心底的隐秘；时而又跳出情节之外，像道具一样散布在焦家的门厅，在光线的变化下若隐若现，仿佛是无处不在的鬼影。

“陶俑类形象”是导演王延松的舞台创举，这一创举无疑是成功的，它们出现在舞台上，不游离，不突兀，与整体氛围和谐一致，不仅有效地参与了戏剧情境的创构，渲染了悲剧情绪，而且有利于突破事物的表象，表现人物深藏在内部的灵魂，强化审美意识中的生命意味。

特别是《原野》第三幕，“陶俑类形象”的出现，加重了原野中黑林子里的恐惧感，当复仇之后的仇虎逃进了黑林子时，手举树枝的“陶俑类形象”形成了蓊郁幽暗的森林，层层叠叠将其围困；而树下“牛头马面”的声音，构成了鬼魂环绕的幻象，它们对仇虎的灵魂造成了强大的挤压和威逼，迫使他不得不面对自己仇杀和误杀的事实，面对自己手上洗不净的鲜血。于是，在黑林子中，他恐惧、彷徨，陷入无法自拔的精神迷狂之中，沉重的罪孽感

让他认识到自己已经不配到“金字铺地的地方”去了，他最终逃不出自己的“心狱”，用自戕的方式结束了生命的奔突，并且实现了自我的灵魂救赎。

王延松善于在舞台上创造具象的诗意，压缩后的《原野》，剧中人的性格更显极端，他们的行为方式更显奇异，矛盾冲突到了你死我活的地步，戏剧情境中便有了一种超越现实人伦的极致的美。因此可以说，《原野》简直是一首节奏强烈而雄浑悲壮的戏剧交响诗。

为了表现原野丰富的意象和深远的意境，王延松摒弃了再现式布景，侧幕和天幕上用垂挂的锈色铁纱网隔离、分层，沉重和浑茫感便油然而生。他差不多采用了“空的舞台”，道具减少到一把椅子和两个条凳，而这简约、质朴的道具，还参与到舞台的造型与表现之中。比如，当焦老太婆决心要除掉仇虎时，她向儿子大兴吐露心机，儿子对母亲的话不明就里，全部心思却放在媳妇金子身上，这使焦老太婆悲愤交集，她一次又一次用手里的铁拐杖打翻条凳，而每一次都被软弱的儿子重新扶起，条凳的或倒或立，显现着两个人性格的鲜明对比，也使这场戏气韵生动。

参与《原野》演出的天津人艺的演员，大都很年轻，有些人还是刚刚从艺术院校毕业的学生，但是他们非常努力，非常用功，无论是金子的泼野，还是仇虎的蛮勇，抑或是焦老太婆的狠毒，都表现得比较成功，也受到了北京观众的好评。

在《原野》中，王延松选用莫扎特的《安魂曲》作为音乐背景，它反复出现，像是悲剧故事的复调，也似乎是人物心音的外化，更像是对盲目奔突而走向毁灭的灵魂的祝祷。曹禺生前非常喜欢莫扎特的《安魂曲》，早在他创作《雷雨》时，《安魂曲》的旋律就进入了他的创作意绪，他悲悯于现实人的处境，又高蹈于现实利益的争执，他真正关注的永远是人性的永恒价值与灵魂中的诗意。因此，《安魂曲》在《原野》中出现，便不仅是暗合剧作家本意的创造，而且也恰如其分地表现了剧作家掩藏在悲剧背后的诗意。

当然，艺术表现的十全十美是难以做到的，在《原野》的演出中，由于整体篇幅的压缩，致使第三幕显得比较仓促，仇虎内心的恐惧和迷狂无法充分展现。特别是略去了侦缉队对仇虎的追杀情景，把仇虎的自杀仅仅归因于自我的悔罪心结，让他由复仇之神复原为软弱的人，这样的转变显得比较突然，导演似乎是把《原野》的诗意呈现又拉回到了道德层面。而仇虎死后，金子跪地而

哭的情景，也把她原有的生命的质感和意志的强悍滤淡了，性格的诗意减少了。当然，表现被罪恶感压垮的人也许具有道德意义，但是，表现剧中人“虽九死其犹未悔”的决绝意志和野性的生命力，也许更具有美学价值，在我看来也更符合人物的性格逻辑，更能显示悲剧一贯到底的力度和气势。

厦门大学图书馆